

Motten und Ruinen

Über das symbolische Kapital von Sängern

Mit einem Exkurs über die Affäre Mallinger–Lucca

Von Michael Walter

„Die große Menge schwärmt für diesen oder jenen Komponisten, für diesen oder jenen Sänger, nur weil es so Mode ist. [...] War der Künstler einmal Mode, so konnte er thun und lassen, was er wollte. So lange ihm die Mode zur Seite stand war Alles gut, und wenn die heilige Cäcilie selber vom Himmel herunter gestiegen wäre, sie hätte nicht wagen dürfen, sich mit ihm zu messen“,¹

schrrieb Wilhelmine Schröder-Devrient über die Londoner Opernszene im 19. Jahrhundert. Dass der Erfolg eines Sängers oder einer Sängerin von Moden abhing, galt und gilt natürlich nicht nur für London und nicht nur für das 19. Jahrhundert.

Die Annahme, ein Sänger käme dann in Mode, wenn er gut singen könne, war allerdings eine damals wie heute im Feuilleton gepflegte Illusion, die nicht immer mit der Wirklichkeit zusammenpasste. Einer, der es wissen musste, resümierte 1941:

„Es wird oft gesagt, dass es, um eine große Opernkarriere zu machen, notwendig ist, eine großartige Stimme und eine hervorragende Ausbildung zu haben. Keineswegs! Ich habe Sänger gekannt, die ausgezeichnete Stimmen hatten, die vom Publikum ignoriert wurden. Und ich habe Künstler mit mittelmäßigen Stimmen gekannt, die trotzdem dem eingeweihten Publikum ebenso gefallen haben wie dem nichteingeweihten.“²

Das schrieb Giulio Gatti-Casazza, der immerhin mehr als 40 Jahre lang als Operndirektor des Teatro Comunale in Ferrara, der Mailänder Scala und der Metropolitan Opera in New York tätig gewesen war.

Sowohl die Abhängigkeit des Erfolgs von Sängern von der Mode, d. h. der Mode des Publikums, wie die Tatsache, dass gut singen zu können zwar nicht schadet, aber nicht essentiell für die Karriere von Sängern ist, widerspricht der These von John Rosselli, der in seinem maßgeblichen Buch über italienische Sänger der Meinung war, am Ende des 18. Jahrhunderts hätte sich für Sänger ein Markt herausgebildet, der nach dem Gesetz von Angebot und Nachfrage funktionierte. Voraussetzung für

-
- 1 Wilhelmine Schröder-Devrient zitiert nach Claire von Gluemer: *Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient*. Leipzig: Barth 1862, S. 70–71.
 - 2 Giulio Gatti-Casazza: *Memories of the opera*. [ED New York 1941.] London: Calder 1977. (= Opera library.) S. 190: „It is often said that to have a great operatic career it is necessary to have a magnificent voice and extraordinary schooling. Not at all! I have known singers who had fine voices, whom the public ignored. And I have known artists with mediocre voices who, nevertheless, were pleasing to the initiated as well as the uninitiated public.“ (Übersetzung M. W.)





einen solchen Markt sei unter anderem die Menge von Angebot und Nachfrage, d. h. „eine größere Anzahl von Sängern und Theatern, die beide eine Reihe von Qualitätsstufen, Ansprüchen und Entgelten anbieten, mit genügend Möglichkeiten dafür, dass das Angebot auf jeder Stufe der Nachfrage entspricht (und umgekehrt).“³ Für einen Wirtschaftshistoriker war natürlich nichts so selbstverständlich wie die Tatsache, dass „Qualität“ – also vornehmlich die Qualität von Sängern als Sänger – eine entscheidende Rolle im Sängermarkt spielte.

Wenn der Sängermarkt nach solch rationalen Kriterien funktionieren würde, wäre die Bemerkung Giulio Gatti-Casazzas, der täglich mit dem Sängermarkt konfrontiert war, schlechterdings unverständlich. Ebenso unverständlich wäre die Tatsache, dass Sänger auch dann noch auftreten, wenn sie nur noch schlecht singen können – und trotzdem beim Publikum erfolgreich sind.

Denn wann auch immer der Niedergang einer Stimme einsetzt – er ist für viele Sänger bei weitem nicht das Ende der Karriere. Das lässt sich im übrigen nicht nur im 19. Jahrhundert, sondern auch heute gut beobachten. Dass der 75jährige Plácido Domingo immer noch Erfolge als Sänger feiert, obwohl er stimmlich mittlerweile anderen Sängern mehr als deutlich hörbar unterlegen ist, ist zumindest erstaunlich und wird noch erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass Domingo in jüngster Zeit vom Tenor- ins Bariton-Fach⁴ gewechselt hat, in dem er im internationalen Vergleich nach objektiv-stimmlichen Kriterien kaum konkurrenzfähig wäre – was das jubelnde Publikum nicht stört. Auch an der 45jährigen Anna Netrebko scheint das Publikum die mittlerweile deutliche Überforderung durch italienische Belcanto-Rollen nicht zu beeindrucken. Sie ist in dieser Hinsicht durchaus Giulia Grisi im 19. Jahrhundert vergleichbar, die ein gutes Beispiel dafür ist, dass die Beliebtheit einer Sängerin oder eines Sängers nicht mit den gesanglichen Fähigkeiten korrelieren musste. 1851 war Grisi 40 Jahre alt und hatte nach zeitgenössischen Maßstäben ihren stimmlichen Zenit bereits überschritten. Zwischen 1847 und 1850 hatte in London Jenny Lind das „Jenny Lind-Fieber“ ausgelöst und ließ Grisi in den Hintergrund treten. Lind beendete ihre Bühnenkarriere jedoch überraschend, was in London wieder Raum für Grisi ließ. Sowohl Lind wie Grisi unternahmen nach Ende ihrer europäischen Bühnenkarrieren Amerika-Tourneen, bei denen das Sensationelle für die Amerikaner in den Gesangsauftritten, für die Europäer aber vor allem in den fantastischen Gagen lag, über deren Höhe, vor allem im Falle Grisis, die Zeitungen ausführlich berichteten.

Vor ihren Amerika-Konzerten 1854 hatte Grisi, von Blumenkränzen überschüttet, unter Hurra-Rufen und Tränen des Publikums mehrere Abschiedsvorstellungen in

3 John Rosselli: *Singers of Italian opera. The history of a profession.* Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press 1992, S. 79–80: „First, there must be at any one time a substantial amount of both supply and demand: an array of singers and theatres, affording on either side a number of levels of quality, pretensions, and fees, with enough opportunities for supply to meet demand (and vice versa) at each level.“ (Übersetzung M. W.)

4 Allerdings war die Stimme ursprünglich eine Bariton-Stimme.

London gegeben. Wie „ein Licht im Verlöschen“ sei noch einmal die Stimme in „bezaubernder Brillanz“ aufgeflammt⁵, berichtete ein Korrespondent. Allerdings ließ sich einige Jahre später konstatieren: „Seitdem trat die Grisi jedes Jahr zum letzten male auf, in dieser Saison aber zum allerletzten male.“ Gemeint war damit der August 1861. Der Autor beschrieb das stimmliche Vermögen Grisis als „die Reste einer wunderbar schönen Stimme“⁶. Und ein anderer bemerkte durchaus wohlmeinend: „Hat auch die Stimme die Jugendfrische verloren, und ist sie auch, wie strenge Kritiker behaupten, nur noch eine Ruine, so ist es doch eine prachtvolle Ruine“.⁷ Das war allerdings ebenfalls bei weitem nicht die letzte Abschiedsvorstellung Grisis. Doch erst 1866 stieß eine solche Abschiedsvorstellung auf Missfallen:

„Der Abend des 5. Mai sah in den Räumen dieses Theaters [Her Majesty's Theatre] einen ohnmächtigen Kampf gegen die Gesetze der Natur. ‚Blast zum Rückzug‘ ertönte alsbald das Commando. Madame Grisi, die schon etliche hundert Mal in allen Formen im Theater und Concerten vom Publicum Abschied nahm, ließ es sich nicht nehmen, die Langmuth des Publicums abermals auf die Folter zu spannen. Lucrezia Borgia [gemeint ist Donizettis Oper] war das Opfer. Einem enthusiastischen Empfang aber folgte auf dem Fuß die demüthigste Enttäuschung von beiden Seiten.“

Es sei ein „wahrhaft peinlicher Auftritt“ gewesen⁸. Das Publikum „empfing sie [Grisi] wie immer mit Acclamation und Enthusiasmus. Nach der ersten Arie aber verließ die Hälfte desselben das Theater, nach dem zweiten Acte^{9]} die andere Hälfte.“¹⁰

Die Tatsache, dass Sänger auch nach dem Verlust ihrer Stimme und nachdem sie mit anderen, jüngeren Sängern nicht mehr konkurrenzfähig waren, weiterhin vom Publikum bejubelt wurden, muss mit einem anderen – überraschenden – Sachverhalt kombiniert werden: Im Hinblick auf die Stars unter den Opernsängern sind wir im 19. Jahrhundert über nichts so gut unterrichtet wie über deren Gagen, die detailliert in Fachzeitschriften, Modezeitschriften und Tageszeitungen ausgebreitet werden. Da mochte es manchmal Irrtümer geben, etwa wenn um 1840 für die Gagen der Pariser Oper nur das im Vertrag ausgemachte Grundgehalt genannt wurde, nicht aber die Spielgelder („feux“), die mehr als ein Drittel der Gesamtgage ausmachen

-
- 5 Londoner Theater. In: Allgemeine Zeitung (Augsburg), Nr. 226 vom 14. August 1854, Beilage, S. 3611.
 - 6 Beide: Correspondenz. Aus London. September 1861. In: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben 11 (1861), S. 518–522, hier S. 521.
 - 7 London, August. In: Morgenblatt für gebildete Leser 55 (1861), Nr. 37 vom 10. September, S. 887–888, hier S. 888.
 - 8 Beide: London, 20. Mai. In: Signale für die musikalische Welt 24 (1866), S. 514–515, hier S. 515.
 - 9 Gemeint ist nicht der zweite Akt, sondern der erste Akt. Der Autor zählt den Prolog ebenfalls als Akt.
 - 10 Opernpersonalien. In: Neue Zeitschrift für Musik 33 (1866), Bd. 62, Nr. 22 vom 25. Mai, S. 187.



konnten, oder es kam zu Übertreibungen oder zu Irrtümern bei Währungsumrechnungen. Aber das waren Ausnahmen. Im Großen und Ganzen waren die in der Presse angegebenen und häufig enorm hohen Gagen erstaunlich präzise. Impresari und Theaterdirektoren aber hatten das geringste Interesse an der Publikation der Gagen, denn üblicherweise forderte ein Sänger dann mehr, als dieser oder diese bekommen hatten. Aus diesem Grunde ist heute in der Regel in den Sängerverträgen eine Klausel enthalten, die den Sängern verbietet, ihre Gage öffentlich zu machen.

Es müssen im 19. – aber auch schon im 18. – Jahrhundert die Sänger selbst oder Personen aus ihrem Umkreis gewesen sein, die die Zahlen verbreiteten. Eine objektive Überprüfung der technischen Gesangkunst eines Sängers außerhalb jenes Theaters, in dem er sang, war in einem Zeitalter, das noch keine Tonaufnahmen kannte, nicht möglich. Diesen objektiven Maßstab für die Kunst eines Sängers schienen aber die Gagen zu bieten. Geht man, wie John Rosselli, von einem Markt für Sänger aus, der den Gesetzen von Angebot und Nachfrage folgte, also rationalen Kriterien, nach denen der Konsument (das Publikum) den höchsten Eintrittspreis für die beste stimmliche und darstellerische Leistung zahlt, dann wären die Spitzengagen das unmittelbare Äquivalent für Spitzenleistungen.

In Wahrheit waren Gagen natürlich nur der Maßstab der Attraktivität der Sänger beim Publikum eines Theaters und damit, wie 1872 richtig erkannt wurde, ein Reklamemittel sowohl für die Sänger wie für die Theater:

„Wenn eine Désirée Artot-Padilla bis nach Moskau hin wahnsinnige Erfolge erringt und mit kostbaren Geschenken fast erdrückt wird, so ist das wohl verdient. Sie ist eine außerordentliche Künstlerin in jeder Beziehung. Aber die lächerlichen Honorare, die gar keine Wertschätzung mehr ausdrücken und lediglich Reklame zu machen und aufzuschneiden bestimmt zu sein scheinen, und die ungemessensten, aberwitzigen und taktlosesten Auszeichnungen, die vom Börsenmann bis zum regierenden Fürsten hinauf jeder nach Kräften und Verstand zu vergeuden eilt, werden in einer Weise allgemein, daß man an den Gründerschwindel erinnert wird: es werden mit Anweisungen – in Form von Theater- oder Konzertbillets – auf imaginäre und unsinnig hoch berechnete Werthe persönlicher Fähigkeiten und Leistungen Spekulationsgeschäfte halsabschneiderischer Art gemacht.“¹¹

Was hier genannt wird, sind die Komponenten des symbolischen Kapitals eines Sängers: Gage, Auszeichnungen (noch heute ist der Titel „Kammersängerin“ ausgesprochen beliebt, obwohl er keine reale Bedeutung mehr hat) und Internationalität (darauf wird mit der Nennung des Moskau-Gastspiels angespielt). Die Kritik des Autors entzündet sich daran, dass es eben nicht die sängerische Qualität ist, die auf vielfältige Art und Weise honoriert wird. Sein Vorwurf der „Spekulationsgeschäfte“ geht allerdings von einer falschen Prämisse aus. Denn bei den Stars der Opernbranche zahlte und zahlt das Publikum eben nicht für die Gesangs-Leistung,

11 Bruno Meyer: Theater. In: Meyers Deutsches Jahrbuch 1 (1872), S. 345–382, hier S. 378–379.

sondern dafür, die Stars selbst auf der Bühne gesehen zu haben, den Rummel um sie mitzumachen, über die Aufführungs-Berichte kommunizieren zu können und nicht zuletzt sich dem Publikum anderer europäischer Metropolen gleichwertig zu fühlen, vor dem die Stars ebenfalls auftreten.

Der Gesangs-Star verdankte seine Existenz schon im 19. Jahrhundert wiederum einem geschickten Marketing („Reklame“), welches nicht zuletzt durch die ständigen Pressemeldungen möglich war, die nach Möglichkeit beeinflusst wurden. Sehr deutlich ist das an der spektakulären Affäre Lucca–Mallinger zu sehen.

Die Affäre Mallinger–Lucca

Pauline Lucca, 1841 geboren, hatte seit 1861 einen Lebenszeitkontrakt an der Berliner Hofoper. Mathilde Mallinger, 1847 geboren, war von 1866 bis Herbst 1869 an der Münchener Hofoper engagiert gewesen, von wo sie an die Berliner Hofoper wechselte. Beide waren, die eine in Berlin, die andere in München, zweifellos Stars des Ensembles und beim Publikum beliebt. Mallinger war 1868 zudem durch einen Skandal in die Schlagzeilen der überregionalen Presse gelangt. Sie stand im Mittelpunkt einer Eifersuchtsaffäre, in deren Verlauf sie von einem Grafen Arco-Valley in ihrem Salon mit einer Pistole bedroht wurde, die ihm jedoch von seinem Kontrahenten, dem Schauspieler Otto Düringsfeld (d. i. Baron Otto Schimmelpfennig von der Oye, den die Sängerin im folgenden Jahr heiratete¹²), unter Verabreichung einer Ohrfeige entwunden wurde. Ein anschließendes Duell wurde von der Polizei verhindert. Auch die Umstände von Mallingers Umzug nach Berlin wurden als skandalös empfunden, denn sie versteigerte kurzerhand ihr Münchener Mobiliar, darunter auch ein Pianino – das ein Geschenk des Königs war.

In der in Berlin entbrennenden Affäre Lucca–Mallinger dürfte auch der 1870 in Berlin um Wagners *Meistersinger* entflammte Parteienstreit eine Rolle gespielt haben. Ungeachtet der Tatsache, dass beide Sängerinnen das gleiche Repertoire hatten (und in Berlin auch sangen), war Mallinger – als Eva in den *Meistersingern* und Elsa im *Lohengrin* – unstreitig eine führende Wagner-Sängerin. Pauline Lucca hingegen war von Meyerbeer gefördert und an die Berliner Hofoper empfohlen worden. Zu ihren Paraderollen gehörte die Valentine in Meyerbeers *Les Huguenots*. Mallinger dürfte darum in der Auseinandersetzung die Wagner-Anhänger hinter sich gehabt haben, Lucca, die sich vertraglich ausbedungen hatte, keine Wagner-Rollen singen zu müssen¹³, die Wagner-Gegner. Die bevorzugten Rollen waren Teil des symbolischen Kapitals der Sängerinnen, insofern nämlich Mallinger das moderne deutsche Repertoire (also Wagner-Rollen) vertrat, während Lucca das ältere nicht-deutsche Repertoire vertrat, ein Unterschied, der nach dem Deutsch-Französischen Krieg

12 Üblicherweise wird das Datum der Hochzeit falsch angegeben. Mallinger heiratete Düringsfeld am 17. August 1869 in München (vgl. Signale für die Musikalische Welt 27 [1869], Nr. 42 vom 1. Juli, S. 696).

13 Vgl. Im Palais des Kaisers. In: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt (1872), H. 5, S. 80–82, hier S. 80.



1870/71 und der danach beginnenden Stilisierung Wagners zum deutschen Nationalkomponisten zumindest eine latente Rolle spielte.

Auch der Altersunterschied von sechs Jahren war im 19. Jahrhundert eine nicht zu vernachlässigende Größe. Schon 1868, als sowohl Mallinger wie Lucca Gastspiele in Leipzig gaben, wurde konstatiert, Mallinger stünde „an dem Anfang ihrer Ruhmeslaufbahn“, während Lucca „dieselbe zum großen Theile bereits zurückgelegt“ habe¹⁴. Lucca musste es darum um die Erhaltung ihres symbolischen Kapitals gehen, Mallinger um den Zugewinn an symbolischem Kapital. Ein solcher Zugewinn war zweifellos die Ernennung zur königlich preußischen Kammer­sängerin¹⁵ (ein Titel, den Lucca schon hatte) mit Beginn ihres Berliner Gastspielvertrags. Der Gewinn Mallingers war zugleich ein Verlust für Lucca, der ein Hervorhebungsmerkmal gegenüber Mallinger abhanden gekommen war.

In Berlin befand sich Mallinger in einer prekären Situation, denn der vorgesehene Zehnjahreskontrakt mit der General-Intendanz wurde nach einem Gastspiel auf Anstellung nicht unterzeichnet¹⁶, weil ihre Stimme angeblich zu angegriffen war. In Wahrheit war der Streitpunkt einmal mehr die von Mallinger geforderte Pensionsberechtigung nach fünf Jahren Dienstzeit¹⁷. Statt des vorgesehenen Kontrakts erhielt Mallinger einen sehr lukrativen dreijährigen Gastspielvertrag. Für das Publikum musste durch diesen Vertrag der Eindruck entstehen, dass Mallinger im Vergleich zu Lucca – zumindest aus Sicht der General-Intendanz – eine untergeordnete Position einnahm. Dies wurde auch dadurch verstärkt, dass Lucca lediglich eine Jahresgage von 8.000 Talern erhielt. Das war auch die Summe, die Mallinger für ihren Kontrakt gefordert hatte und die scheinbar abgelehnt worden war. Der dreijährige Gastspielvertrag sah allerdings, wie verschiedene bayerische Zeitungen berichteten, ein Honorar von 9.000 Talern vor und die Bezahlung jedes zusätzlichen Auftritts mit 250 Talern.

Die Konkurrenzsituation zwischen Lucca und Mallinger war zunächst nur latent vorhanden, weil Lucca bei den ersten Auftritten Mallingers nicht in Berlin war, wurde aber spätestens manifest, als letztere 1870 in Gounods *Faust* mit großem Erfolg die Margarete sang. Zwar hatte der Intendant von Hülsen bereits das Rollenmonopol für Sänger abgeschafft, aber dennoch ‚war‘ in Berlin die Lucca Margarete, sodass die Darstellung der Rolle durch Mallinger wohl auch vom Publikum als direkter Angriff auf Lucca wahrgenommen wurde. Als diese wiederum wenig spä-

14 O. Paul: Musikalische Zustände in Leipzig. Gastspiel des Fräulein Mallinger und der Frau Pauline Lucca. In: Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung Nr. 75 vom 17. September 1868, S. 316.

15 Vgl. Schweinfurter Anzeiger Nr. 119 vom 21. Mai 1869, S. 481.

16 Der Vertrag mit der Berliner General-Intendanz sah vor, dass Mallinger im November 1869 sechs Gastrollen übernahm, danach sollte ein Zehnjahres-Kontrakt unterzeichnet werden. Vermutlich ging man in der General-Intendanz davon aus, dass man im Laufe des November die noch nicht abgeschlossenen Kontraktverhandlungen finalisieren könnte.

17 Vgl. Deutscher Theater-Correspondent 14 (1869), Nr. 16 vom 10. Mai.

ter ebenfalls die Margarete „auf allerhöchsten Befehl“¹⁸ sang, wurden demonstrativ Blumenbouquets auf die Bühne geworfen, die telegraphisch bestellt und per Bahn angeliefert worden waren. „Frau Mallinger empfand die Vorkommnisse als Zurücksetzung, als darnach angethan, ihr künstlerisches Renommée zu schmälern“, konstatierte Wilhelm Tappert¹⁹. Tatsächlich ging es um symbolisches Kapital, das sich in den unterschiedlichen Verträgen, in der Anzahl der auf die Bühne geworfenen Blumenbouquets oder im Publikumsapplaus beim Auftritt manifestierte.

Im März 1871 traten beide Sängerinnen (vermutlich zum ersten Mal gemeinsam) in *Le nozze di Figaro* auf. Mallinger als Susanne verabreichte Lucca als Cherubino statt des eigentlich vorgesehenen ‚Kusses‘ eine so fühlbare Ohrfeige (die aber, vermutlich in etwas milderer Form, ein üblicher Bestandteil ihrer Rollendarstellung gewesen zu sein scheint), dass sich Lucca weigerte, weiterhin mit Mallinger aufzutreten. Ob die Heftigkeit der Ohrfeige Absicht oder auf den „Kunstparoxysmus“²⁰ Mallingers zurückzuführen war, lässt sich kaum entscheiden. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich das Publikum schon in Anhänger der jeweiligen Sängerin gespalten.

Am 27. Januar 1872 wurde in einer Vorstellung des *Figaro* Mallinger nicht mit Beifall begrüßt, Lucca hingegen von der Mehrheit des Publikums schon. Ein Teil des Publikums jedoch zischte laut, woraufhin Lucca, an das Publikum adressiert, „Ungezogenheit“ rief und die Bühne verließ, sodass der Vorhang fallen musste. Von der Mehrheit des Publikums herausgerufen, setzte Lucca aber die Vorstellung wieder fort²¹. Ihre Weigerung, sich beim Publikum zu entschuldigen, wurde mit Tumult und schließlich überwiegendem Beifall (vermutlich ihrer Anhänger) quittiert. Ob sich das Zischen auf Lucca selbst oder den beifallklatschenden Teil des Publikums bezogen hatte, blieb ungeklärt²². Unerwartet war der Skandal aber nicht. Der Generalintendant von Hülßen hatte nämlich Lilli Lehmann gebeten, ein Gastspiel in Danzig zu verschieben und der *Figaro*-Vorstellung in einer Loge beizuwohnen, da sie möglicherweise einspringen und die Rolle einer der beiden Kontrahentinnen weitersingen müsse²³.

Beide Sängerinnen forderten nach der Vorstellung ihre sofortige Entlassung, und Mallinger brach die Verhandlungen mit der General-Intendanz ab. Lucca wurde das Entlassungsgesuch nicht bewilligt, Mallinger verließ Ende April 1872 nach dem

18 Wilhelm Tappert: Musikbrief aus Berlin (Schluss). In: Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde 1 (1870), Nr. 22 vom 27. Mai, S. 343–346, hier S. 345.

19 Ebenda.

20 Augsburger Tagblatt Nr. 70 vom 12. März 1871, S. 667. Die Ohrfeige wird meistens in Zusammenhang mit der *Figaro*-Aufführung vom 27. Januar 1872 gebracht, was aber unzutreffend ist. Auch Lilli Lehmann: *Mein Weg*, 2., vermehrte Aufl. Leipzig: Hirzel 1920, S. 186, beschreibt die Ohrfeige detailliert im Zusammenhang mit dieser Aufführung, was zeigt, dass ihre Erinnerungen nicht immer zutreffend sind.

21 Fränkischer Kurier (Abendblatt) Nr. 59 vom 1. Februar 1872.

22 Vgl. Süddeutscher Telegraph (Ausgabezeit Abends) Nr. 27 vom 1. Februar 1872, S. 1.

23 Vgl. Lehmann, *Mein Weg*, S. 186.



Ende ihres Vertrags die Berliner Hofoper. Nichtsdestotrotz gingen die Auseinandersetzungen im Publikum weiter. In einer Vorstellung der *Lustigen Weiber von Windsor* erhielt Lucca demonstrativen lauten Applaus, der die Missfallenskundgebungen der „Mallingianer“ unterdrückte. Gleich dreimal wurde Lucca mit Blumenbouquets überschüttet. Lucca verfolgte in der Angelegenheit mittlerweile auch andere Interessen, denn da sie ein lukratives Angebot für eine Amerika-Tournee vorliegen hatte, musste sie versuchen, den Kontrakt in Berlin zu beenden, ohne kontraktbrüchig zu werden. Um das zu erreichen, schien die Affäre mit Mallinger gut geeignet zu sein²⁴.

Schon seit Jahresbeginn 1872 waren die Bedingungen Mallingers für einen neuen Vertrag, die auch Forderungen nach einer Pension, einem eigenen Garderobenzimmer und dem Gebrauch ihrer Berliner Kostüme auf Gastspielreisen enthielten, ein öffentliches Thema. Die beiden letzten Forderungen zielten sichtlich darauf ab, ihren Rang an der Hofoper zu erhöhen. Der Streit um Mallingers Forderungen und die Zurückweisung der Intendanz wurden auch über die Presse ausgetragen, die von beiden Sängerinnen über ihre jeweilige Sichtweise der Dinge informiert wurde, wobei wohl auch Anhänger Luccas versuchten, ungünstige Presseberichte über Mallinger zu lancieren. Die Berliner Zeitungsberichte wurden wiederum von anderen Zeitungen in Deutschland, aber auch von französischen Zeitungen übernommen und kommentiert.

Symbolisches Kapital, um das es hier ging, war öffentlich bestimmtes Kapital, weshalb beide Seiten ein Interesse daran haben mussten, die Affäre über die Presse auszutragen. Die Bemerkung, bei beiden Sängerinnen handele es sich um „arrogante Reklameheldin[n]en“²⁵, zeigt, dass man auch in der Öffentlichkeit erkannte, dass es hier um das symbolische Kapital beider Sängerinnen ging.

In einem Brief an die *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* stellte Mallinger Gerüchte um ihre Forderungen bei den Vertragsverhandlungen klar²⁶, betonte, dass es sich dabei nur um eine Ausgangslage für Verhandlungen handle, wobei sie von ihren Forderungen in dem Maße abgehen würde, „als meine künstlerische Stellung mir erlauben will“. Aus dem Brief wird auch deutlich, dass sie allein einen mehrjährigen Kontrakt im Hinblick auf ihre „künstlerische Stellung“ für angemessen hielt. Da ihr dieser aber verweigert wurde, verlangte sie ein ihrem Rang angemessenes Honorar von 250 Talern je Auftritt. Im Hinblick auf die Frage der Pension war sie jedoch nachgiebig, was sich daraus erklärt, dass es hier um eine rein materielle Frage ging, die mit ihrem Renommee, also auch ihrem symbolischen Kapital, wenig zu tun hat-

24 Luccas Absicht war in Bühnenkreisen kein Geheimnis. Die 1870 an der Berliner Hofoper engagierte Lilli Lehmann berichtete: „Schon bei meinem Antrittsbesuch sagte sie [Lucca] uns, daß sie 1872 bestimmt nach Amerika ginge, und wenn sie keinen Urlaub erhalte, durchzugehen beabsichtige.“ Ebenda, S. 176.

25 Arnold Fecher: Berlin, 19. Februar 1872. In: Puck. Montags-Zeitung für die elegante Welt 3 (1872), Nr. 9 vom 26. Februar, S. 67–68, hier S. 67.

26 Vgl. Vermischtes. (Vom Theater. Die Mallingerfrage in Berlin.) In: Süddeutscher Telegraph Nr. 16 vom 19. Januar 1872, S. 6–7.

te, weil nur die aktuellen Honorare, nicht aber die späteren Pensionszahlungen den „Wert“ der Künstlerin in der Öffentlichkeit dokumentierten. Es ist bezeichnend, dass – wie schon 1869 – das Gerücht aufkam, Mallinger habe einen Lebenszeitkontrakt gefordert. Bei den veröffentlichten Verhandlungsbedingungen der Sängerin spielte diese Forderung keine Rolle, möglicherweise ist sie aber in einer frühen Phase der Verhandlungen dennoch gestellt worden. Ob es die Forderung gab oder nicht: Offenbar ging man in der Öffentlichkeit davon aus, es sei Mallingers Ziel, die Kontraktbedingungen Luccas zu erhalten, was eine Dokumentation des gleichen Rangs beider Sängerinnen gewesen wäre. Materiell, das musste auch Mallinger zugeben, war der Gastspielvertrag lukrativer als jede Festanstellung, wenngleich durch die fehlende Pensionszusicherung eine soziale Absicherung fehlte.

Zum symbolischen Kapital gehörten auch das Vorhandensein und die Anzahl der ‚Fans‘. Für beide Sängerinnen hatten sich mittlerweile regelrechte ‚Fanclubs‘ konstituiert. Lucca wurde nach einer Vorstellung von Gounods *Faust* im Januar 1872 von „einigen Frauenzimmern“²⁷ laut beschimpft. Am nächsten Abend wiederum empfangen Anhängerinnen Mallingers diese mit positiven Demonstrationen. Beides, so wurde allerdings vermutet, sei inszeniert und von bezahlten Damen durchgeführt worden²⁸. Jedenfalls konstituierte sich – es ist unklar, wann – im Laufe der ersten Jahreshälfte 1872 unter dem Namen „Mallinger-Treu“ ein ‚Fanclub‘ als Verein.

Die Affäre wurde durch Meldungen über zutreffende und unzutreffende Gastspielpläne Luccas und ein Duell zwischen Parteigängern der beiden Sängerinnen noch angeheizt. Die Meinungen in der Öffentlichkeit waren geteilt. Einerseits wurde darauf hingewiesen, Lucca sei beliebter beim Publikum als Mallinger, deren Vorstellungen angeblich leer blieben, andererseits hieß es, Mallinger habe der Berliner Hofoper den „besonders durch den ungezogenen und verhätschelten Naturalismus und die Anmaßung und Unverträglichkeit der Frau Lucca verloren gegangenen künstlerischen Sinn wiedergebracht“,²⁹ und kritisiert, dass Mallinger, deren Forderungen berechtigt seien, nie ein fester Engagementsvertrag, sondern nur ein Gastspielvertrag angeboten worden sei.

Mallinger schloss sich nach ihrem Vertragsende zunächst einer von Eugenio Merelli zusammengestellten Theatertruppe für St. Petersburg und Moskau an, erhielt aber 1873 einen Dreijahresvertrag von der Berliner Hofoper (wo sie bis 1882 bleiben sollte). Lucca wurde kontraktbrüchig und führte ihre Amerika-Tournee durch. In einem Brief an den Redakteur des *Fremdenblatts* aus Liverpool vom 31. August 1872 betonte sie jedoch, sie verlasse Berlin nicht des Geldes wegen, sondern weil ihre

27 Augsburgischer Abendzeitung Nr. 19 vom 19. Januar 1872, S. 250 (Übernahme eines Berichts des Berliner Fremdenblatts).

28 Vgl. Augsburgischer Abendzeitung Nr. 26 vom 26. Januar 1872, S. 350.

29 Meyer, Theater, S. 379.



„Ehre als Künstlerin“ durch die „feindliche Clique“³⁰ zu tief verletzt sei und sie sich einer solchen Situation nicht mehr aussetzen wolle. Die Begründung war allerdings, wie auch das *Fremdenblatt* feststellte, angesichts der Tatsache, dass Mallinger Berlin verlassen hatte und das Publikum Lucca zujubelte, kaum stichhaltig. Was Lucca zu retten versuchte, war ihr symbolisches Kapital, indem sie dem Vorwurf der Geldgier ihre Künstlerehre entgegensetzte.

Bevor Lucca nach Amerika ging, reiste sie jedoch mit derselben Truppe, der auch Mallinger angehörte, nach Moskau. Dort wurde zwar Mallinger ausgezischt, weil man sie für eine Deutsche hielt, während Lucca Applaus erhielt³¹ (tatsächlich waren beide Österreicherinnen – Lucca war in Wien geboren, Mallinger in Zagreb). Von einer Konkurrenz der beiden Sängerinnen, über die die Zeitungen angesichts der Vorfälle in Berlin sicher berichtet hätten, war aber nichts mehr zu hören. Die kurze Tournee bot kein geeignetes Publikum, um symbolisches Kapital zu vermehren oder zu sichern.

Als Mallinger 1873 vom Publikum bejubelt an die Berliner Hofoper zurückkehrte, trat sie in gewisser Weise das Erbe des symbolischen Kapitals von Lucca an. Sie erhielt zwar – wieder hatte sie vergeblich einen Lebenszeitkontrakt gefordert – zunächst nur einen Dreijahreskontrakt, der ihr aber jährlich mehr als 10.000 Taler einbrachte³² und wahrscheinlich die Klausel enthielt, dass, sollte der Vertrag nicht verlängert werden, sie trotzdem ein lebenslanges Gehalt erhielt³³. Die jährliche Summe war aber geringer als die 1872 geforderte, was belegt, dass es damals mehr um das symbolische Kapital als um die tatsächliche Gage ging. Mallingers symbolisches Kapital wurde 1873 auch durch die Verleihung der Verdienstmedaille für Wissenschaft, Kunst, Industrie und Landwirtschaft des Großherzogtums Darmstadt vermehrt. Lucca versuchte, ihr symbolisches Kapital wenigstens ansatzweise zu retten, indem sie eine Konventionalstrafe von 8.000 Talern an die Berliner Hofoper zahlte³⁴, was aber nicht ausreichte, um ihr dort ein erneutes Engagement zu ermöglichen.



Symbolisches Kapital ist Kapital, dessen Besitz durch die Anerkennung des Publikums, also eine öffentliche Instanz, dokumentiert wird. Darum wundert es wenig, dass die Presse das geeignete Mittel war, um symbolisches Kapital zu erwerben:

-
- 30 Ein Abschiedsbrief der Sängerin Lucca. In: *Signale für die musikalische Welt* 30 (1872), Nr. 39 vom 11. September, S. 618.
- 31 Vgl. *Augsburger Allgemeine Zeitung* Nr. 297 vom 23. Oktober 1873, S. 4526.
- 32 Vgl. Heinrich Goll: Theater. In: *Meyers Deutsches Jahrbuch* 2 (1873), S. 237–264, hier S. 263.
- 33 Etwas andere Vertragsbedingungen als bei Goll werden im *Musikalischen Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde* 4 (1873), Nr. 12 vom 21. März, S. 188, genannt, das auch diese Vertragsklausel erwähnt.
- 34 Vgl. Goll, Theater, S. 263.

„Große und reich dotierte Hofbühnen öffnen selbst dem halb talentirten Anfänger, besonders dem Sänger, ihre goldenen Pforten; von selbst bricht sich ein auftauchendes Talent durch die Leichtigkeit der Communicationsmittel in kürzester Zeit Bahn; sein Ruf wächst, durch die im Allgemeinen wohlwollenden Stimmen der mächtigen Journalistik getragen, in kürzester Frist lawinenartig“³⁵,

schreibt 1864 ein Beobachter.

Je mehr Theater, d. h. je mehr Publika die Attraktivität eines Sängers durch die Akzeptanz hoher Eintrittspreise infolge hoher Gagen bestätigten, desto mehr wuchs sein ‚Ruf‘. Der Beweis für die Bedeutung eines Sängers war nicht seine Stimme, sondern der erhöhte Eintrittspreis bei seinen Gastspiel-Vorstellungen. Darum waren Tourneen und Auftritte an verschiedenen Theatern – am besten im Ausland – unerlässlich. Die fast ausschließlich in Paris singenden französischen Sänger waren darum zwar manchmal berühmt, vermehrten ihr symbolisches Kapital aber nicht:

„Der Tenorist Duprez, der ruhig und behaglich von seinen Renten leben könnte, trägt in Deutschland die Reste seiner Stimme hausieren, wobei ihm jedoch nicht um die paar Louisdor Honorar, sondern nur um die französische Lieblingsspeise, die gloire, zu thun sein kann, die sich jedoch in ihr Gegenteil zu verwandeln scheint.“³⁶

Der damals 41jährige Duprez hatte nach seinen Anfangserfolgen in den frühen 1830er Jahren in Italien seit 1837 ausschließlich in Paris und erst 1844/45 in London gesungen, danach auch in Deutschland, wo jedoch mehrfach konstatiert wurde, dass seine Stimme nichts mehr taugte. Dieses Manko auszugleichen fehlten ihm aber die typischen Elemente des symbolischen Kapitals, vor allem die Gastspiele.

Zum symbolischen Kapital zählt auch der Ort des Auftretens. Manche Theater waren und sind prestigeträchtiger als andere. Schon im 17. Jahrhundert unterschieden sich die venezianischen Theater im Prestige (und darum auch in der gezahlten Gage), im 18. Jahrhundert war eine Anstellung an einem großen Hof prestigeträchtiger als an den meisten italienischen *stagione*-Theatern, und im 19. Jahrhundert war ein Engagement an der Berliner Hofoper prestigeträchtiger als eines an der Münchener Hofoper. Giulio Gatti-Casazza erwähnt in seinen Memoiren z. B., dass die Gagen für die Stars an der Metropolitan Opera häufig niedriger als an anderen Opernhäusern gewesen seien, was die Sänger angesichts des Werts und des Prestiges eines Engagements an diesem Opernhaus³⁷ für fair und vorteilhaft erachtet hätten. Und Ioan Holender, ehemaliger Direktor der Wiener Staatsoper, stellte lapidar fest:

35 Franz Wallner: Rückblicke auf meine theatralische Laufbahn und meine Erlebnisse an und ausser der Bühne. Berlin: Gerschel 1864, S. 66.

36 Feuilleton. In: Neue Musikalische Zeitung für Berlin 1 (1847), Nr. 16 vom 21. April, S. 143–144, hier S. 144.

37 Vgl. Gatti-Casazza, *Memories of the opera*, S. 303.



„Letztlich zahlt aber auch die Met [Metropolitan Opera] geringere Gagen als Houston und Köln mehr als Wien – je berühmter das Haus desto niedriger die Gagen.“³⁸

Die vom 17. bis ins frühe 20. Jahrhundert an Sänger verteilten Geschenke zählten – jenseits ihres materiellen Werts – ebenso zu den Mitteln, mit denen symbolisches Kapital generiert wurde, z. B. die vom Impresario oder einem Fürsten gestellte Equipage für Sängerinnen, bei der es auch auf die Ausstattung ankam. In Neapel war es im 18. Jahrhundert wohl weniger aus praktischen Gründen, sondern aus Prestige Gründen wichtig, nach Möglichkeit eine Equipage mit zugehörigen Läuffern zu haben. Henriette Sontag wusste im 19. Jahrhundert, dass die erhaltenen Geschenke geeignet waren, das symbolische Kapital einer Sängerin öffentlich zu demonstrieren: „Ich kann mich jetzt schon ganz in Brillanten stecken, jetzt habe ich alles, was zu einer Künstlerin gehört, um brillant aufzutreten. Ich habe von den hiesigen Sängerinnen den besten Schmuck, und das will viel sagen, denn die suchen ihresgleichen.“³⁹ Der Schmuck wurde auch auf der Bühne getragen, so dass das Publikum daran den Abstand des Rangs einer Sängerin wie Sontag von anderen Sängerinnen ablesen konnte. Nur am Rande sei erwähnt, dass zum symbolischen Kapital auch der florierende Devotionalien-Markt gehörte. In erster Linie sind hier die am Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden Porträtkarten zu nennen, die wohl von den Sängern selbst und häufig mit Autogramm verteilt wurden, aber auch Produkte wie *Henriette Sontag's Toilettenbüchlein. Ein Geschenk für Damen und Herren, die ihre Toilette geschmackvoll einrichten und in wenigen Stunden die Kunst sich selbst zu frisiren erlernen wollen; nebst Schönheitsmitteln, Rathschlägen und bewährten Rezepten, das Kopfhaar dicht zu erhalten, seinem Ausfall vorzubeugen, die Haare zu färben.*⁴⁰

Und schließlich zählte auch der Lebensstil eines Sängers zu seinem symbolischen Kapital und damit auch die Skandale: die angebliche Rivalität zwischen Faustina Bordoni und Francesca Cuzzoni in London 1726/27 machte beide nur interessanter für das Publikum, und zwar auch in Italien, erhöhte also ihr symbolisches Kapital. Ob in der *stagione* 1729/30 die Behauptung, beide wollten in Venedig nicht gemeinsam auf derselben Bühne stehen⁴¹, zutraf oder nicht, spielt keine Rolle, weil allein das Gerücht schon beide gegenüber anderen Sängerinnen hervorhob.

38 Ioan Holender. Je berühmter das Haus, desto niedriger die Gagen. Staatsopern-Chef Ioan Holender über schwarze Zahlen, Musicals und Verpflichtungen gegenüber dem Publikum. Interview von Uwe Friedrich und Jakob Buhre. In: Planet Interview vom 22. November 2001: <http://www.planet-interview.de/interviews/ioan-holender/33521/> [2015-10-27].

39 Zitiert nach Heinrich Stümcke: Henriette Sontag. Ein Lebens- und Zeitbild. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1913. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 20.) S. 69.

40 Stuttgart: Neff 1829.

41 Vgl. Johann Georg Keyßler: Fortsetzung Neuester Reisen, durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, worinn der Zustand und das merkwürdigste dieser Länder beschrieben wird. Hannover: Foerster 1741, S. 707.

Nur das Bewusstsein von der Ansammlung symbolischen Kapitals bei den Sängern kann erklären, warum diese manchmal nicht in Gagenhöhen, sondern in Differenzen zu den Gagen anderer Sänger dachten. Nellie Melba soll angeblich immer die höchste Gage im Ensemble gefordert haben – schon dieses Gerücht mehrte ihr symbolisches Kapital. Der Kastrat Giusto Fernando Tenducci forderte im 18. Jahrhundert in London eine Gage, die um eine Guinea höher war als die Forderung der Primadonna Gertrud Elisabeth Mara⁴² – ohne deren Gage zu kennen. Eine andere Sängerin teilte am Anfang des 19. Jahrhunderts dem Londoner Impresario bei den Vertragsverhandlungen mit, sie wolle nicht mehr, aber auch nicht weniger Gage bekommen als jene 2.500 £, die erste Sängerinnen wie Angelica Catalani oder Giuseppina Grassini erhielten⁴³. Ein Tänzer, dessen Vertragsforderungen ähnlich denen der Sänger waren, übertrieb es etwas und forderte in London nicht nur freie Tafel (ein durchaus üblicher Vertragsbestandteil), sondern wollte auch festgelegt wissen, dass das Essen jeweils aus drei Gängen bestehen müsse⁴⁴.

Freilich war das symbolische Kapital nur dann nutzbringend umzusetzen, wenn es eine Wirkung auf das Publikum hatte. Das war bei einem Ortswechsel nicht immer der Fall, wie schon 1776 ein Impresario feststellte: „Mit rother Dinte ist der vorzüglichen Beachtung empfohlen, daß man nicht unbedingt dem Rufe trauen soll, denn oft gefällt die Sängerin hier nicht, die dort in den Himmel gehoben wurde. Man bezahlt sie theuer, und sie gefällt nicht.“⁴⁵ Insbesondere europäische Sänger, die seit den 1830er Jahren in die USA gingen, mussten feststellen, dass ihr europäisches symbolisches Kapital rasch verspielt sein konnte:

„Das auffälligste Ergebnis war der Misserfolg von vielen dieser häufig ausgezeichnet ausgebildeten Künstlern [italienischen und französischen Sängern], für einen längeren Zeitraum ihre Popularität zu wahren. Ihre Triumphe wa-

42 Vgl. Otto von Riesemann: Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara. (Fortsetzung.) In: Allgemeine Musikalische Zeitung 10 (1875), Nr. 37 vom 15. September, Sp. 577–582, hier Sp. 582.

43 Vgl. E[dmund] Waters: A Statement of Matters relative to the King's Theatre. In: The Quarterly musical magazine and review 1 (1818), S. 239–265, hier S. 248.

44 Vgl. ebenda, S. 246.

45 Die alte Oper in Italien. (Schluß.) In: Figaro. Zugabe zur Flora (München) vom 28. Juli 1830, S. 13–14, hier S. 14. Es handelt sich hierbei um die deutsche Übersetzung der Notizen eines italienischen Impresarios: Memoria per dirigermi nell'impresa dell' Theatro, che io ho incominciata l'anno passato, et che finirò subito che sarò ricco, die laut dem deutschen Autor aus dem Jahr 1776 stammen. Tatsächlich wird der italienische Text (ohne Nennung seiner Herkunft) zitiert in: Supplement aux Remarques sur la musique, et la danse ou Lettres de M.^r G ... [!] a Milord Pembroke. Venedig: Palese 1773, S. 61–63. Die Autorin ist wahrscheinlich Sara Goudar, die Frau von Pierre Ange Goudar (freilich könnte auch Ange Goudar selbst der Autor gewesen sein). Jedenfalls waren beide aus eigener Anschauung ausgezeichnete Kenner der italienischen Oper und des Opernbetriebs. Auffallend ist die italienische Sprache des *Memoria*-Zitats, die darauf hinzuweisen scheint, dass es sich um einen echten Text handelt. (Beim französischen Text des Buches ist manchmal schwer zu unterscheiden, was satirisch übertrieben und was nur zugespitzt formuliert ist; es ist aber davon auszugehen, dass die auf ihren Kern reduzierten Aussagen zutreffen.)



ren normalerweise kurzlebig. Sie sind gekommen wie Sommer-Motten – haben im Feuer der Popularität gefunktelt – haben ihre Flügel versengt, und sind verschwunden⁴⁶.

Der Grund für die manchmal kurzlebige Popularität von Opernsängern in Amerika war, dass dem amerikanischen Publikum die europäische Tradition fehlte. Es war viel mehr am unmittelbaren Unterhaltungswert der Sänger interessiert als am Einkauf eines durch symbolisches Kapital genährten Mythos, weil das amerikanische Publikum mit den europäischen Konstituenten für das symbolische Kapital eines Sängers wenig anfangen konnte. Der Wahrnehmungshorizont der europäischen Opernszene durch das amerikanische Publikum reichte bis London und – vielleicht – Paris, aber nicht bis nach Italien oder Deutschland, ein Manko, das man in amerikanischen Tageszeitungen und Musikzeitschriften durch die Beschreibung der Karrieren von Sängern zu beheben versuchte. Dort wurde gewissermaßen das symbolische Kapital eines Sängers erklärt. Aber eine Erklärung dieser Art von Kapital reichte in einer Gesellschaft, deren Prämisse nicht Symbole, sondern reales *money* war, häufig nicht aus.

In Europa hingegen zeigte sich die Wirkung der Gesamtheit des symbolischen Kapitals sehr deutlich in dem in der Mitte des 19. Jahrhunderts fast inflationär gebrauchten Begriff der „Ruine“ für die niedergegangene Stimme einstmal großer Sänger. Nur selten wurde dabei eine negative Wertung vorgenommen wie etwa 1853 im Falle Antonio Tamburinis:

„Des seligen Tamburini lebende Ruine zeigte sich seinen frühern Anbetern und Anbeterinnen in derselben Rolle in der er vor dreißig Jahren aufgetreten, und hier ist das alte Sprichwort ‚Alte Liebe rostet nicht‘ zu Schanden geworden, denn die Liebe hatte sich in Mitleid verwandelt über das Unglück eines Sterns (verzeihen Sie mir die abgenutzte Metapher) der es nicht versteht im Moment seines Erbleichens sich zurückzuziehen um die Erinnerung an seinen Glanz ungetrübt zu lassen.“⁴⁷

Ob Mitleid oder nicht, der hier gemeinte Auftritt Tamburinis im Pariser Théâtre Italien war jedenfalls erfolgreich gewesen.

Meist ist die Wertung des Begriffs ‚Ruine‘ eine positive, wie etwa 1841 im Falle Giuditta Pastas: „Die herrliche Pasta gleicht jetzt auch einer Ruine, in der aber ein Echo versteckt ist, deren unverlierbare Stimme das alternde Gemäuer durchklingt

46 Clercpret [d. i. Isaac Clark Pray]: Teresa Parodi and the Italian opera. New York: Parsons 1851, S. 11: „The most conspicuous result has been the failure of many of these [sc. Italian and French vocalists], often highly educated artists, to maintain, for any long period, their places in popular esteem. Their triumphs, usually have been ephemeral. They have come like Summer moths – have glittered in the blaze of popularity – have scorched their wings, and have perished.“ (Übersetzung M. W.)

47 Theater in Paris. In: Allgemeine Zeitung (Augsburg) Nr. 335 vom 1. Dezember 1853, Beilage, S. 5354–5355, hier S. 5354.

und ewig belebt.⁴⁸ Pasta war damals übrigens 43 Jahre alt, was die Formulierung vom „alternden Gemäuer“ aus Sicht der Zeit rechtfertigte.

Die Beispiele für positive Wertungen, die mit dem Begriff der Ruine verbunden werden, lassen sich mühelos fortsetzen: „Die immer noch grossartigen Ruinen der Frau Schroeder-Devrient bleiben der Dresdner Hofbühne erhalten. Amerika wird sich trösten müssen“⁴⁹. Oder: „Tamberlick, dieser Héros vergangener Zeiten,“ sei „nur noch als Ruine zu bewundern“⁵⁰ – aber er war eben zu bewundern. Herr „Pellegrini (Bass)“ sei „eine Ruine der ehemaligen hiesigen italiänischen Oper“, aber wenn er die Bühne betrete, „was manchmal geschieht, empfängt das Publicum, in seliger Rückerinnerung einstiger trefflicher Leistungen, seinen alt gewordenen Liebling [...] mit lautem Beifall.“⁵¹

Häufig wurde versucht, den Erfolg der Stimm-Ruinen beim Publikum mit den überragenden schauspielerischen Fähigkeiten zu erklären. Das ist allerdings wenig überzeugend, denn Sänger, die nicht mehr singen können, haben bei aller schauspielerischen Brillanz und Bühnenpräsenz ihren Zweck in der Oper verloren.

Im Bild der Ruine, die ihre ursprüngliche Funktion als Gebäude eingebüßt hat, verschränken sich Vergangenheit und Gegenwart, denn beim Anblick der Ruine schwingt ihre einstige Größe oder Schönheit als Erinnerung mit: „Große Ruinen haben etwas imposantes, das die melancholische Gegenwart durch ein lebhafteres Bild der Vergangenheit ersetzt“⁵², meinte 1859 der Geograph Jan Palacký⁵³. Gerade um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird diese Eigenschaft der Ruine, und zwar auch in der Belletristik, eher betont als die ihr innewohnende Manifestation des Zerfalls. Die Vorstellung einer Erinnerung, die sich im Zerfallenen kundtut, erklärt den Erfolg der Sänger, deren Stimme nur noch als „Ruine“ wahrnehmbar ist.

Die Bewunderung für Sänger ohne Stimme hätte etwas Gespenstisches, wenn sie sich nicht dadurch erklären ließe, dass zur Bewunderung das immer noch vorhandene symbolische Kapital der Sänger Anlass gab, dessen Summierung der Mythos war. Der Mythos ist ein diskursiv entstandenes Konstrukt, das der Zeit enthoben ist und

48 Theodor Mundt: Eine Season in London. (Fortsetzung.) 4. An Dieselbe. In: Zeitung für die elegante Welt 37 (1837), Nr. 152 vom 7. August, S. 605–606, hier S. 606.

49 Nachrichten. In: Berliner musikalische Zeitung 3 (1846), Nr. 18 vom 2. Mai, S. [82].

50 Dur und Moll. In: Signale für die musikalische Welt 25 (1867), Nr. 2 (Januar), S. 30–37, hier S. 34.

51 E. Dr.: Aus München. In: Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 1 (1853), Nr. 2 vom 9. Juli, S. 12–13, hier S. 13.

52 [Jan] Palacký: Die Ruinen Carthago's. In: Erinnerungen. Illustrierte Blätter für Ernst und Humor. Österreichische belletristische Monatsschrift 39 (1859), S. 110. Der Abschnitt wurde Palackýs *Wissenschaftlicher Geographie* entnommen und beginnt mit dem vorhergehenden Satz „Die kleinsten Ruinen sind die traurigsten.“ Ebenda.

53 Der Sohn des als Historiker und Politiker berühmteren František Palacký, Jan Palacký, wurde Ende des 19. Jahrhunderts Professor an der tschechischen Universität in Prag.



also durch die unvermeidbaren biologischen Folgen des Alterns nicht beeinträchtigt wird (der mythische Gott altert ebenso wenig wie der mythische Sänger). Und den größten Anteil an diesem Mythos der Sänger, also ihrem Ruf, hatten die Gagen als Bestandteil des symbolischen Kapitals.

Noch im 20. Jahrhundert musste kein geringerer als Theodor Heuss, der 1951, als deutscher Bundespräsident, über seine frühere Tätigkeit als „Kultminister“ in Stuttgart nach dem Zweiten Weltkrieg berichtete, erfahren, dass es bei Gehaltsverhandlungen nicht nur auf das Geld, sondern auf das damit verbundene Prestige, also das symbolische Kapital ankam. Was er über Schauspieler berichtete, gilt ebenso für Sänger:

„Ich habe auch manchem Schauspieler gesagt: Warum liegt euch an dem Geld so viel? Der Staat nimmt euch von den erhöhten Sätzen doch wieder einen großen Teil an Steuer weg. Da merkte ich, es drehte sich wesentlich um das Prestige. Es wurde einfach eine bestimmte Gage gefordert, nicht eigentlich wegen des Geldes, sondern weil in einer Welt der Kunst und der Qualität auch diese Dinge einer tarifmäßigen Selbsteinschätzung eine ungeheure psychologische Rolle spielten und wohl noch spielen. Das ist, glaube ich, ein Element, das man in den Unterhaltungen, die Intendanten mit Stadträten und Stadtausschüssen zu führen haben, den Beteiligten klarmachen muß. Hier spielen bestimmte Imponderabilien in der beruflichen Selbstbewertung, wo man sie gar nicht sucht, eine unmittelbar praktische Rolle.“⁵⁴

Zu solchen Imponderabilien gehört auch, dass Sänger, vorausgesetzt, sie wollen nicht von der Bühne abtreten, nicht so lange singen, wie sie stimmlich noch dazu in der Lage sind, sondern singen, bis ihr symbolisches Kapital beim Publikum aufgebraucht ist. Ioan Holender schätzte den Zeitraum, in dem ein Sänger von seinem symbolischen Kapital lebt, auf über zehn Jahre.

„Selbstverständlich sind 50jährige Menschen noch total fähig, Großes zu leisten, aber nicht im Gesang. Ich habe da folgende goldene Regel: in den ersten zehn Jahren formt sich ein Sänger technisch, um eine volle Leistung zu bringen, das sollte mit 30 vollbracht sein. Dann hat er die besten Jahre im Alter von 30 bis 40, wo er die höchsten Leistungen bringt, und schließlich hat er einen Namen, an [!] dem er dann noch etwa 10 Jahre zehren kann. Daraufhin wird er immer schlechter und dann ist es aus.“⁵⁵

Holender gibt sich freilich an dieser Stelle einer Illusion hin, nämlich, dass der Erwerb eines „Namens“, d. h. von symbolischem Kapital, von den qualitativen Fä-

54 Theodor Heuss: Am Theater ist das aristokratische Element entscheidend. In: Reden zum Theater von Gustaf Gründgens, Theodor Heuss, Willi Brundert, Heinz Winfried Sabais, Walter Scheel, August Everding, Walter Wallmann, Hans Maier, Richard von Weizsäcker während der Jahreshauptversammlungen des Deutschen Bühnenvereins – Bundesverband deutscher Theater von 1949 bis 1987. Köln: Deutscher Bühnenverein 1988. (= Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins. 3.) S. 19.

55 Holender, Je berühmter das Haus, desto niedriger die Gagen.

higkeiten der Sänger abhängt. Die Illusion manifestiert sich im gleichen Interview in der Formulierung, er habe sich sehr oft gefragt, „wer ein ‚Star‘ ist“, und in dem zugleich geäußerten Vorwurf, die „zweite Garnitur“ fordere überhöhte Gagen⁵⁶ (die Holender als Operndirektor auch zahlte). Holenders Unverständnis geht von der Annahme aus, die Qualität der Sänger habe etwas mit ihrer Gagenhöhe zu tun. Von seinem eingangs zitierten Kollegen Giulio Gatti-Casazza hätte er erfahren können, dass dies ein Irrglaube ist.

56 Ebenda: „Ja, man schluckt sehr oft und ich frage mich sehr oft, wer ein ‚Star‘ ist und wer nicht. Unverhältnismäßig teuer ist aber nicht unbedingt die erste Garnitur, sondern viel mehr die zweite Garnitur geworden, jene Sänger, die nützlich und passabel sind, teure Gäste sind. Ich nenne einen teuren Gast einen Sänger der zwischen 10.000 und 20.000 [DM] pro Abend bekommt, den kein Mensch kennt und der singt so, dass ich mir oft sage, ich würde den nicht einmal im Ensemble engagieren. Das ist sehr, sehr teuer, aber es passiert leider sehr, sehr oft.“ Die Formulierung „den kein Mensch kennt“ mutet in diesem Zusammenhang etwas merkwürdig an, denn Holenders Politik war es, die Gagen zu drücken, indem er möglichst junge Sänger engagierte. Davon, dass er reihenweise unbekannte Sänger der „zweiten Garnitur“ engagierte, ist allerdings nichts bekannt.